

24 Indizien pro Sekunde – keine Leiche: Peter Greenaways *The Draughtsman's Contract*

Ulrich Meurer

In der Tat verwandelt sich der Boden, der scheinbar durchgehend fest ist, bisweilen in eine so hauchdünne Schicht, daß selbst der Schritt eines Gespensts ihn erzittern ließe; und darunter gähnt ein glatter und leerer Schacht, der ins Leere mündet.
Giorgio Manganelli, *Irrläufe*

1. Aggregate: Das Feste und das Flüssige

Was man nicht sehen kann, ist gleichzeitig das allem unterlegte Gewebe des Filmischen: die Bewegung. Die Materie scheint hier geschmolzen, löst all ihre Elemente und all ihre Bedeutung in einem Strom immenser Dichte und in unaufhörlichem Fluß, und kein Lichtstrahl entkommt der Gravitation seiner Tiefenschichten. Was aber zeugt von seiner Existenz, wenn er sich hinter seiner eigenen Lichtlosigkeit verbirgt, wenn sein Wesen in der Fülle seiner Unsichtbarkeit besteht? – Die schwarze Bewegung des Zwischenbilds ist mittelbar wahrnehmbar, sie offenbart sich in ihren Objekten, im Bewegten, in der Infizierung des Bildes, das auf ihrer Oberfläche schwimmt und von einer unaufhaltsamen Dynamisierung erfaßt wird, sobald seine Unterseite durch die Energie des Schwarzen, auf dem es treibt, eine Animation erfährt. Stoff und Licht, die diese dunkle Fläche bedecken und unter sich bergen, erhalten so aus ihr einen Impuls der Mobilisierung und Formung, augenfällig dann, wenn sich die gesamte Anordnung des Sichtbaren von einem Augenblick zum anderen verschiebt und zu wandern beginnt. Das statische Bild und dessen Atome vergleichen sich dann mit dem nächsten, sie sind, da der Einfluß ihres Untergrunds einsetzt, in steter Reibung und Differenz. Das Ensemble aus Licht treibt auf dem Ort der Kinese, der selbst keine Erscheinung besitzt, und ändert seine Muster, seine Richtung, seine Geschwindigkeit. Was man nicht sehen kann, ist der Fluß aus unruhigem Schwarz, was man sehen kann, sind die polierten Objekte aus Licht, die wie Eisschollen auf ihm treiben.

Ob die Bewegung als zentrales Konstitut des Films in den Vordergrund der theoretischen Behandlungen des Kinos steigt oder ob sie lediglich als Konnotat das Verständnis der Kinematographie bestimmt – der Film, seine Erzählstrukturen und genauso sein Dispositiv, beruht auf einem Prinzip von raumzeitlicher Veränderung. Was die Rezeption des Films jedoch verschweigt, zu sehr damit beschäftigt, die Illusion des Prozeßhaften immer wieder zu bestätigen, und was lediglich durch das Apparative der Aufnahme und Projektion deutlich wird, wenn man das Verfahren der Maschine zerlegt (und so als zerlegend erkennt), ist die Genese der Bewegung im Unterschied zweier Stasen, zwischen die sich der dunkle Augenblick des Kontinuierlichen schiebt.

Hingegen nennt Henri Bergson die reale Bewegung jenseits der Illusion, die der Kamera stets entgeht, immer gegenwärtig und unteilbar; sie lasse sich nicht mit willkürlich auf ihrer Bahn verteilten Punkten, mit unbeweglichen „Schnitten“ rekonstruieren, wie es die filmische Mimese versuche. Man mag „noch so sehr zwei Punkte in Raum oder Zeit bis gegen unendlich einander annähern: die Bewegung wird sich immer in dem Intervall zwischen ihnen ergeben, also hinter unserem Rücken“. [1] Jene Wahrnehmungsanalyse Bergsons in *L'évolution créatrice*, die die flüchtige Bewegung in dem Raum zwischen den Perzepten ansiedelt, erweist sich als Matrix des Paechschen Konzepts vom Zwischenbild, der Grundlage

des filmischen Aufnahme- und Projektionsprozesses schlechthin, indem die Distanz zwischen den photographischen Momentaufnahmen, die dem Filmstreifen eingeschrieben sind, in der Projektion eine figurative Bewegung bewirkt. Das einzelne Photogramm ist zuerst eine Pose – die Kinese manifestiert sich an anderer Stelle, im Unterschied eines Bilds zum nächsten; und im Augenblick dieses Unterschieds, wenn kein Lichtstrahl die Leinwand trifft und ein isoliert nicht wahrgenommenes Schwarzbild die Pose ablöst, wohnt die eigentliche Bewegung: das Kino. Das Intervall als Keim ist unabdingbar, weil es den Unterschieden im figurativen Ensemble des einen Bildes zum nächsten gestattet, eine Engführung mit dem Moment der Bewegung im Projektor einzugehen und schließlich auf der Leinwand in ein Bewegungsbild zu münden: „Das operative Zwischenbild ist pure Bewegung ohne Bild, reine Differenz, die sich mit der figurativen Differenz der beiden angrenzenden Bilder anreichert.“ [2]

Peter Greenaways Film *The Draughtsman's Contract* (dt. *Der Kontrakt des Zeichners*, GB 1982) ist sich jener Skandierung des Physischen überaus bewußt: Seine Dramatizität erwächst aus der wieder und wieder exerzierten Kollision des festgefügtten Photogramms mit seinem dunklen und metamorphen Grund, der gleichzeitig dialektisch den Dingen ihre Erscheinung und Bewegung zugesteht. Das Schwarz wird bald zum Wohnort des Geschehens, das sich dem Protagonisten und Zeichner, der rationalen Lichtgestalt des Mr. Neville (Anthony Higgins), entzieht. Auf den ersten Blick ist der Film ein gleichsam mangelhaftes Sichtbares, eine statische Konstruktion und ein in seinen rigiden Grenzen agierender Vertrag, der das Exoterische und Photogrammatistische ausstellt. Darunter aber vollzieht sich ununterbrochen eine dunkle Metamorphose; das geometrisch-systematisierende Auge verliert seine Überlegenheit angesichts einer Welt, deren Wesen im Geheimen, in den Falten und Windungen des Barock, in der Arbitrarität der Wahrheiten liegt und in der man niemals zweimal in denselben Fluß zu steigen vermag. So streben die explizite Stasis und Regelmäßigkeit der Objektwelt in der Narration und die Inszenierung malerischer und also traditionell „unfilmischer“ Bilder als selbstreferentielles Verfahren ex negativo die Explikation all dessen an, was kontinuierlich in den Verlauf der Bilder eingelagert ist und als unterirdischer Strom aus (dispositiver) Bewegung und (narrativer) Intrigue das opake Gegenteil des Sichtbaren darstellt. Unter jedem gefrorenen Bild ein Abgrund von verborgener Wandelbarkeit.

2. Die Architektur der Bilder

Auf der Seite des Photogrammatischen versammelt Peter Greenaway zuerst Merkmale der Bildkomposition; seine *mise en scène* folgt – wie das Projekt des Protagonisten Neville – beständig einer euklidischen Geometrie der Winkel und Strecken, die sich zudem in die Konzepte eines Cartesianischen Perspektivismus [3] eingespannt sieht. Das Universum ordnet sich durch seinen Betrachter, der eine Position des Davor und nicht des Darin innehat. Die rigorose Kadrierung durch das Zeichengitter Nevilles und ihre Verdoppelung in der Immobilität des Kamerablicks, die jedem Ensemble eine zentripetale Richtung verleihen, alles nach innen beziehen und die Veränderung zu bannen suchen, die konstante Achsensymmetrie, die ebenso das Bild zum Pol der Ruhe streben läßt, ihm die Zeitlichkeit abspricht [4] und eher eine Monstration und Ikonisierung initiiert, als Verschiebungen und Neuorientierungen zwischen den Dingen zu erlauben – all das drängt die Vermittlung von Bewegung und deren Dauer in den Hintergrund und verschiebt Greenaways Werk ästhetisch in das Terrain des Stillgestellten im Einzelbild. Was dem entgegenwirkt, der Flug eines Vogels, eine Wolke, die die Komposition verändert, ist für gewöhnlich der höchste Gewinn der Kinematographie: die Anwesenheit der Zeichen der Zeit. Indessen folgt Greenaway einem anderen Weg; die

Berufung der Zeit auf die Bewegung verweigernd, photographiert er Landschaften, in denen nichts die Zeit anzeigt. [5]

The Draughtsman's Contract ersetzt auch in seiner Makrostruktur das Kontinuum durch die Reihe: Das Bild verbreitet sich nicht evolutionär zu einer Erzählung, die in einer organischen Bewegung des Wachstums begriffen ist, sich des Zwischenbilds lediglich bedient, indem sich die Illusion über dessen Mechanismus legt und ihn verbirgt. Im Gegenteil besteht das Wahrgenommene aus einer Kombination isolierter Elemente, die dem mathematischen Verfahren der Addition gehorchen, das jeden Summand als Stelle im Fortgang definiert und jede Einstellung zur Metapher des Einzelbilds gerinnen läßt. Jene Art von Montage ist eine Bewegung ohne Erkenntniswert, wie im Licht eines Stroboskops; zwar ändert sich die Orientierung zum dargestellten Objekt, jedoch nur in diskreten Augenblicken, die Bewegung ist nur mehr eine Aufzählung von Positionen, die sich auf denselben Gegenstand beziehen, dessen Bahn im Raum aber nicht nachvollziehen. Dies allerdings wäre die notwendige Voraussetzung, um ein Wissen über die Beschaffenheit des Objekts einzuleiten, sich um die Wahrnehmung all seiner Aspekte zu bemühen und aus ihnen den Gegenstand und seine Richtung zu rekonstruieren. Im zweidimensionalen Film wirkt stellvertretend für die Bewegung des Subjekts die Dynamisierung der Kamera als fließende Neuorientierung relativ zu den räumlichen Dingen, als „Kinästhesie“; [6] sie übernimmt die Funktion des variablen Auges und führt in ihrem Weg den Körper als dimensionales Phänomen in ununterschiedenen Abschattungen vor. Statt dessen führt bei Greenaway die ungebrochene und beharrliche Orientierung des Zuschauers durch das stillgestellte Objektiv gleichsam zu einer Vereinsamung des Bildes. Die starre Rahmung der einzelnen Einstellungen zerstückelt den Film als übergreifende Gesamtbewegung. Damit – und durch die Tatsache, daß auf der Handlungsebene die zentralen Elemente der Intrige ausgespart und so dem Protagonisten Neville wie auch dem Zuschauer verborgen bleiben – favorisiert er das Sichtbare gegenüber dem dunklen Grund, dem Ort der Bewegung.

Greenaways Komposition widmet sich den Photogrammen, nur selten deren Differenzen, und verleiht dem Aufzeichnungsapparat den Status eines Auges in einem System monokularer Perspektivierung. Die Welt versammelt sich vor dem Betrachter, er wird zu ihrem eigentlichen Anlaß, und sein organisierendes Betrachten ist zur selben Zeit sezierend, empirisch und konzeptuell. Das äußert sich gleichermaßen in der Wahrnehmungsideologie Nevilles, die selbstbewußt dem kategorialen Denken vertraut, das sich daraufhin der Landschaft aufprägt und den Zeichnungen einschreibt. Im Blick Greenaways, der durch den Rahmen sondert, durch die Perspektive eine Tiefenillusion der Topographien schafft, und im Auge der Kamera, das niemals zu blinzeln scheint und bewegungslos auch seine Objekte erstarren läßt, wird die Realität durch ein eingefrorenes Bild ersetzt. Kadrierung und Montage, die die Einstellungen in monolithische Tableaus verwandeln, verweisen auf die willentliche Zerstörung des Bewegungs-Bildes. Sie verursachen ein wiederholtes Stocken, einen Stau oder ein Einrasten im Zuge der Bewegung, was in der Rezeption des Kunstwerks – als separates Bild, das stets von einem nächsten abgelöst wird – den filmischen Mechanismus aufdeckt.

3. Zwischen den Asservaten

Aber in all diesen Explizierungen der Welt, im Totalitarismus des Augenblicklichen und visuell Gesonderten, wo ist der Ort des Films, des Kontinuums, des Ganzen, das sich nicht lediglich aus Teilen konstruieren lassen will? Natürlich überall. Greenaway schafft eine Differenz zwischen dem Offensichtlichen und dessen Bedingung im Verborgenen, einerseits auf der Ebene der Form, andererseits auf der der Erzählung. Die technischen Verfahren des

Films finden sich in seinem Stil reflektiert, erscheinen als Metaphern, die in der Inszenierung das Medium sichtbar machen: So erhält schließlich das Konzept des Zwischenbildes ungewohnte Körperlichkeit. Der Grund verhärtet sich zur Figur, und ein Oszillieren entsteht zwischen dem Lichten und dem Schwarzen bis hin zu einer Ununterscheidbarkeit von Ding und Bedingung, zur phänomenologischen Frage des Kippbildes: „Do you think a zebra is a white animal with black stripes, or a black animal with white stripes?“ [7]

Denn manchmal steigt das notorisch Unsichtbare (und nur als solches Wahrnehmbare) unvermittelt an die Oberfläche der formalen Struktur des Werks. Der strukturelle Film, der im „pulsierenden Flickerstakkato“ [8] den zeitlichen Abstand der Photogramme sichtbar werden läßt, macht den Grund der Bewegung zwischen den Bildern zum eigenwertigen Bild. Dieser Flickereffekt ist die am häufigsten genannte Visualisierung des Zwischenbilds, nicht zuletzt, weil seine Impulsgeschwindigkeit physisch das Apparative der Projektion verdeutlicht, weil er in seinem maschinenhaften Auftreten und dem irritierenden und halluzinatorischen Wechsel von Lichtblitz und Schwärze das Dispositiv des Kinos am augenfälligsten sichtbar macht. Das Wesentliche und Verborgene des Films taucht beinahe analytisch aus dem Unterbewußtsein der Repräsentation.

Angesichts der Tendenz Greenaways, sein Medium im Einsatz formaler Mittel so deutlich definiert wie möglich hervortreten zu lassen, läßt sich in *The Draughtsman's Contract* ein „Flickereffekt“ ausmachen, dessen sonst mechanische Qualität nun von einer scheinbar folgerichtigen und konventionellen inszenatorischen Entscheidung des Regisseurs überlagert wird: Noch kaum spontan als eine solche strukturelle Strategie markiert ist der zögerliche Wechsel zwischen Schrifttafel und Intérieurdarstellung des Vorspanns, der wie die Bilder Caravaggios oder de La Tours, die er zitiert, den Körper im Kerzenlicht aus der Dunkelheit löst. Abwechselnd erscheinen die Figuren in einem Licht, das punktuell wie das erste genetische Element des Visuellen wirkt, und werden wieder verschluckt vom Schwarz, das die Titel trägt (und als Bild dadurch mit der Narration bricht). In diesem parergonalen [9] System, in dem sich Handlungsbild und Schriftzeichen scheiden, wird die Dissoziation von Bewegung und Bewegtem zum ersten Mal vorgestellt. In das Kontinuum sind willentlich blinde Flecken montiert, die die Differenz zwischen den Ensembles betonen und der Erzählung das Dispositiv als Träger und Folie an die Seite stellen.

Die Visualisierung des Zwischenbilds offenbart sich jedoch deutlich an anderer Stelle. Eine der lediglich vier Kamerafahrten des Films zeigt eine bewegliche Konstellation, die ähnlich von einer wiederholten Löschung rhythmisiert und unterbrochen wird: Mr. und Mrs. Talmann (Hugh Fraser/Anne Louise Lambert) schreiten eine Allee streng beschnittener Buchsbäume ab, während der Aufnahmeapparat parallel zu ihrer Bewegungsrichtung auf der anderen Seite der Baumreihe folgt, so daß sich deren Elemente wiederholt als massive dunkle Rechtecke, als schwarze Blöcke in regelmäßigem Abstand vor das Objektiv schieben und den Bildausschnitt komplett füllen. Nach wenigen Augenblicken treten die beiden Akteure - und mit ihnen das Bild - für die Dauer einiger Schritte wieder hinter den Pflanzen hervor, und die konventionelle Figuration wird erneut sichtbar. („84. Plan américain en mouvement: travelling latéral vers la droite accompagnant les Talmann [...]; on passe derrière des arbustes taillés.“ [10]) Ähnlich dem Vorspann, zerlegt jene Einstellung die pikturale Mimese in isolierte Zeitfenster, in denen sich ein Ensemble in perspektivischer Umgebung manifestiert. Ein „Bild“ grenzt nicht mehr an das benachbarte, vielmehr treten die Schnitte im Fluß der Bewegung durch den Eingriff einer tiefen- und lichtlosen Zäsur in eine relative Distanz zueinander: Das Zwischenbild wird unvermittelt lesbar in einem Wechsel von Körper und schwarzer Flächigkeit, dessen Impuls hier extrem verlangsamt wird, um das Alternieren von Sichtbarem und Unsichtbarem zu einer ästhetischen Erscheinung zu formen, die die Irritation

der „reinen Perzeption“ im Flicker überwindet und sich in das formale Ebenmaß des Films einfügt. Die Repräsentation entzieht sich der Illusion eines Kontinuums – das Apparative des Filmtransports in Kamera und Projektor, in denen jedes Bild von einem schwarzen Zwischenbild abgelöst wird, erscheint auf der Leinwand.

4. Der Ereignishorizont eines weißen Lochs

Der Film vereinnahmt das Zwischenbild als seine dispositive Basis. Darüber hinaus aber zeigt es sich als Kategorie der Wahrnehmung, die medial wie formal ungezählte Erscheinungen besitzen kann, denen jedoch stets gemeinsam ist, daß die Leerstelle zum Ort des Wesentlichen wird, sich nicht mehr nur durch die Fülle in ihrer Nachbarschaft begrenzt sieht, sondern umgekehrt ihre Umgebung definiert und motiviert. So besitzt das Zwischenbild potenziell eine ebenso technische, stilistische oder narrative Qualität.

Der kinematographische Mechanismus findet daher seinen Reflex auf der Handlungsebene von *The Draughtsman's Contract*, indem die Lücke zum Zentrum der Erzählung erhoben ist: Mr. Herbert (Dave Hill), der Besitzer des Anwesens von Compton Anstey, figuriert dort beinahe vollkommen als Abwesenheit. Wieder strukturiert sich das stabile Sichtbare über dem unmeßbaren Nichts eines Dynamischen, das jedoch in seiner Körperlosigkeit der Physis seine Bewegung mitteilt und die Schollen der Handlung in konstante Reibung und ständige Neuorientierung versetzt. Zwischen den Personen füllt kein dimensionales Objekt den Raum, dessen Lücken gleichwohl mit der „kinetischen Energie“ des Hausherrn angereichert sind, der jede Bewegung initiiert und als Träger der Handlung fungiert. Noch während der Abendgesellschaft, die den Film einleitet, verabschiedet er sich für wenigstens zwölf Tage, um nach Southampton zu reisen. Von nun an ist er zwar (indirekt) das generative Zentrum des Filmgeschehens, tritt jedoch als Person nicht mehr auf; lediglich sein aufgeschlitzter Rock, seine französischen Reitstiefel oder sein herrenloses Pferd finden sich wieder auf dem Terrain der Darstellung ein und lassen vermuten, daß Mr. Herbert auf der Reise das Opfer eines Anschlags auf sein Leben und so zu einer endgültigen Abwesenheit geworden ist.

Neben den konkreten Accessoires, die Markierungen einer dunklen Strömung unter der Realität des Gartens sind, bildet zudem die gesamte topographische Anlage der Handlung eine weitreichende Allusion auf die Lücke im Personal des Films. Wenn Mrs. Herbert (Janet Suzman) erklärt: „My husband is a proud man who is delighted to be associated with every brick and every tree of his property at every moment of his waking life“, [11] dann bezeugt diese Aussage nicht nur den Besitzerstolz ihres Gatten, sondern formiert das gesamte Anwesen zur Hülle des Abwesenden, der – auch bei der Dekodierung des Geschehens durch einen interpretierenden Zuschauer – in allem Sichtbaren assoziiert werden muß.

Neville erstellt daraufhin eine Gesamtansicht dieses Besitzes, in deren Vordergrund die Figur Mr. Talmanns auftaucht; als aber der Zeichner der Auftraggeberin zum ersten Mal seine Arbeit präsentiert, ist auf dem Blatt das Gesicht des deutschstämmigen Talmann ausgespart („Look, Madam, this man has no head – a typical German characteristic.“ [12]). Allerdings beteuert Neville, damit keine karikaturistische Absicht zu verfolgen:

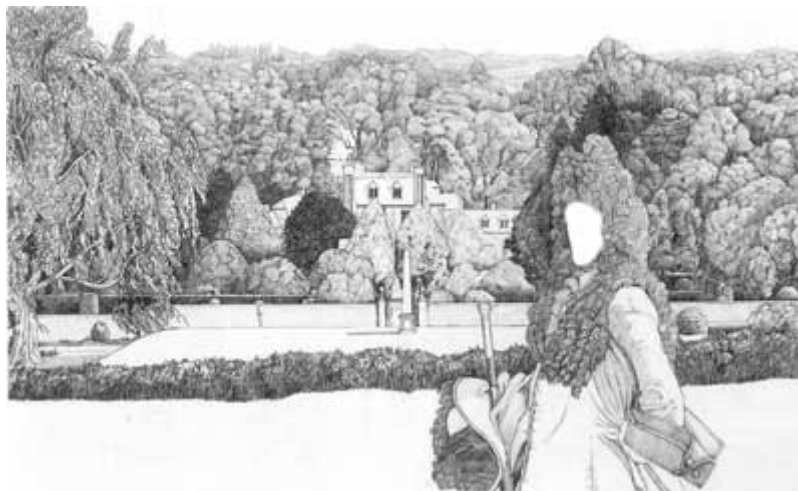
Mr. Neville: With my memory, three pictures in the house and your personal knowledge of the subject, I intend to place the head of Mr. Herbert on these shoulders as a fitting and appropriate acknowledgement of your husband and his property.

Mrs. Herbert: If he should return?

Mr. Neville: Why, Madam, what a strange thing to say.

Mrs. Herbert: If he should return home to me. [13]

Der Besitzer von Compton Anstey wird so als negative Potenz markiert, die erst die Intrige ermöglicht, an deren Ende Neville willkürlich als Verführer und Mörder aus seiner Umgebung gelöscht werden kann. Letzten Endes versammelt sich die Erzählung wie der ausgeführte Teil der Zeichnung Nevilles um jene Leerstelle: Die Filmhandlung folgt der Gravitation des Ausgelassenen, eines unbelegten Verbrechens; das Blatt Nevilles gruppiert sich um ein nicht definiertes Portrait; beides – das opake Zentrum des Films und der weiße Fleck in Nevilles Bild – übt eine derartige Schwerkraft aus, daß Handlung wie Zeichnung nur auf diese Leerstellen hin angelegt erscheinen.



Hierin zeigt sich, wie das ‘L’Entre-image’ nicht nur der Nukleus des Filmischen ist, der die Bewegung beherbergt und diese auf die Stasen überträgt, es ist ein umfassendes Phänomen (und eine fruchtbare Strategie) in den Fugen des Sichtbaren, das sich von der ungebrochenen und expliziten Repräsentation löst und sich dem Raum zwischen den Rahmen und zwischen den identifizierbaren Bildern widmet. So läßt sich ebenso eine narrative Unbestimmtheitsstelle wie die des Mr. Herbert, dessen Form alle Schatten und Körper in der Topographie von Compton Anstey annehmen, als Aktualisierung des Zwischenbilds definieren, die sich durch ihren Sog die gesamte Erzählung ‘einzubilden’ vermag. [14]

Die Lücke ist als Ellipse eine rhetorische Figur der leeren Gestalt, eine negative Energie, die für eine Abwesenheit figuriert, die ihren Zwischenraum der Einbildung der nachfolgenden Erzählung öffnet. Und doch gibt es bereits für die Auslassung ein Bild, mit dem als Zwischenbild die Leerstelle allegorisierend besetzt wird. [15]

In *The Draughtsman’s Contract* erfüllt Nevilles unvollendete Zeichnung des verschwundenen Hausherrn die Funktion der Allegorie, die der Leerstelle Gestalt verleiht. Das Unsichtbare wird als solches sichtbar gemacht, paradoxerweise auf eine Art, die es nicht in sein Gegenteil umschlagen läßt, sondern den Charakter der Leerstelle unversehrt in den Bereich des Visuellen hebt. Das Bild, das Mr. Herbert als den durch seine Umgebung definierten, aber körperlosen Schwerpunkt der Erzählung vorführt, bildet insofern einen Kommentar zur „vollen Welt“ des Films, in deren Lücken die feine Materie der Bedeutung (und Bewegung) existiert.

In all diesen Momenten – in der Aufzählung statisch kadrierter Einstellungen, im Senken der Impulsgeschwindigkeit des Flickers, in der Markierung der Lücke durch eine personale

Abwesenheit – entsteht ein neuer Ort der Erzählung, der nicht mehr auf das Prinzip von Ursache und Wirkung im Ablauf der Filmbilder vertraut, die stets auf ihre Erfüllung durch das jeweils folgende warten und sich systematisch zu einer großen Bewegung reihen. Vielmehr zieht sich die Handlung in einen Moment des narrativ Unkonkreten zurück – die Formen des Bewegungs-Bildes erfahren ihre Dekonstruktion, indem sich die Intrige im Zwischenbild versammelt, und ebenso findet hierin die unsichtbare Bewegung der filmischen Projektion ihre metaphorische Verkörperung: Der Zuschauer sieht stets gesonderte pikturale Einheiten, malerische wie kinematographische Tableaus, und jenes Ungenannte, das die Einheiten gleichzeitig verbindet und trennt - die Bewegung; das Zwischenbild -, präsentiert Greenaway als markierten Kontrast, als Explizierung des Mediums, als das, was über das Tableau hinausgeht (und gleich wieder darauf zurückfällt).

5. Innenansicht

Zwischen die photogrammetrischen Konstruktionen des Gartens schieben sich weitere Gravitationsfelder – die Räumlichkeiten des Herrenhauses. Erst durch das Innen wird die dichotome Sphäre in *The Draughtsman's Contract* vervollständigt, da hierin eine Differenz sinnfällig wird, die den Diskurs des starren, ausgeleuchteten Bildes und seines lichtlosen, dynamischen Zwillings bis zum Ende des Films bestimmt. Während der Park eine klare Struktur besitzt, die im Verfahren des Blicks verdoppelt erscheint, ist das Innere des Hauses vor allem eine Intarsienarbeit: In die Einstellungen, die den Garten als Objekt einer skiagraphischen Aufzeichnung kennzeichnen, ist dieser Innenraum eingelegt; die seltenen Intérieurs bauen ein dialektisches Verhältnis zu den Extérieurs auf, indem sie der klaren Geometrie der Außenanlagen ein Pendant zu stellen scheinen; schwarz grundiert, geben sie dem lichten Weiß seine Form.

Vordergründig ist jener dunkle Grund, aus dem die Körper hervortreten und in den sie zurückfallen, eine Allusion auf die Bildgestaltung des Barock. Das matte, aber zentrierte Licht der Kerze macht den Schatten zu einem Phänomen, das Konturen verdeutlicht und den Gegenstand in Linien und Zonen definiert (während der Zeichner im Freien für jeden niemals garantierten sonnigen Tag mit klarem Himmel und scharfen Silhouetten dankbar ist [16]). Andererseits jedoch besitzt der Schatten die Tendenz, die Dinge zu verschlucken. Der Raum des Innen ist der Raum des fehlenden Lichts, er setzt dem Sichtbaren eine Grenze, und aufgrund dieses Mangels scheint es, als zöge sich jede Erstreckung – die im Garten des Anwesens meßbar ist, Abteilungen schafft und zu einer perspektivischen Tiefe beiträgt – in den Zimmern des Hauses zusammen, um schwarze Ornamente zu bilden und sich in sich selbst einzufalten. [17]

Greenaway baut darüber hinaus eine systematische Opposition auf zwischen Nachtszenen, die sich zumeist in hermetischen Zellen im Inneren des Hauses ansiedeln, und dem Geschehen am Tage, das sich an den (vermeintlich) transparenten Außenraum hält. [18] So entsteht nicht nur eine Polarisierung von Licht und Dunkelheit, einer klaren Geraden und einer Kurve, die sich in den Schatten hineinkrümmt; ebenso spaltet sich der globale Raum in *The Draughtsman's Contract* in zwei sich bedingende Topoi, die trotzdem sowohl geistig als auch durch ein architektonisches Element, eine Mauer, voneinander getrennt sind – die Demarkation, die die Figuren sondert und das Zwischenbild evoziert. Das Haus erscheint vollkommen fensterlos, es macht sich unabhängig von der Domäne des Zeichners, dem Park, und bildet schließlich den Ort der Verschwörung, des Wesentlichen der Handlung, das nur als Ellipse existiert und sich nie in einer Abbildung manifestiert. Auch die Erzählung des Films teilt sich damit längs, die lichtlosen Innenräume geschehen zur gleichen Zeit und parallel zu

den lichten Außenräumen (was sich etwa in der häufigen Verwendung eines asynchronen Tons niederschlägt [19]). Die Räume des Anwesens heben sich so zwar von ihrer Umgebung ab, dennoch deutet die Entwicklung der Filmhandlung auf eine semipermeable Wand zwischen beiden Bereichen, die die Intrige aus der Umfriedung der Mauern als ein lokales Geschehen in den Garten hinausdiffundieren läßt: Die Bewegung als Impuls erfaßt die Sektionen des Sichtbaren, und die bis hierher stillgestellten Körper beginnen sich zu verschieben, neue Konstellationen zu bilden und die Sicherheit der cartesianischen Landschaft in einer allumfassenden Lokomotion langsam anzulösen.

Letzten Endes dienen also rigide Kadrierung, die beharrliche und regelrechte Perspektivkonstruktion zusammen mit der Offenlegung ihrer Künstlichkeit, das Ausbluten der Kinetik aus dem filmischen Prozeß, die strenge Formalität und die Visualisierung der Transformationsvorgänge zwischen den medialen Bildern in Greenaways Film dazu, mimetische Verfahren, ihren Anspruch auf einen „erfolgreichen Realismus“ und die Repräsentation des dauernden Stroms von Materie zu untersuchen. Die Auflösung der Welt in eine Kette von Photogrammen wird vorgeführt, um in der Sichtbarkeit der Nahtstellen die Unterströmung des Filmischen bewußt zu machen. Denn die Topographie des Anwesens von Compton Anstey, wie sie in Nevilles und Greenaways Perzeption erscheint, ist ein Raum der Fugen; durch jede dieser Fugen sickert das Implizite. Als Matrix für jede Erscheinung, für jedes Wort und alle Gesten dient das Schwarz, vor seinem Hintergrund formt sich das Offenbare des Films, es steigt daraus hervor und treibt auf seiner Oberfläche wie Eisschollen, die Licht und Körperlichkeit sowohl besitzen als auch reflektieren und zwischen denen ihr opaker und flüssiger Trägerstoff durchscheint, der ihnen Bewegung verleiht, da er in seinem Aggregatzustand selbst nichts ist als reine Beweglichkeit und das Bild eines unteilbaren Kontinuums. Im Verlauf der Narration beginnt die zuversichtliche Stabilität der Bilder zu schwinden, und zwischen den Spalten ihrer gesonderten Systeme taucht etwas wie ihre kybernetische Grundlage auf, das Geheimnis wird augenfällig und zur Figur, die nunmehr die Physis des Tableaus zu ihrem Grund erklärt. Das Dispositiv überschwemmt zunehmend den Film, bis das Einzelbild und die Herrschaft des Starren, aber lichterfüllten Photogramms durch das nächtliche Bild des Wassers beendet wird, in dem die Leiche des Zeichners treibt.

Literatur

- Barchfeld, Christiane. 1993. *Filming by Numbers: Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Das Bewegungs-Bild: Kino I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles. 2000. *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Greenaway, Peter. 1984. „Meurtre dans Un Jardin Anglais“, in: *L'avant-scène cinéma*. 333. Oktober 1984. S. 46-117.
- Greenaway, Peter. 1986. *A Zed and Two Noughts*. London, Boston: Faber & Faber.
- Greenaway, Peter. 1987. „Écrits“, in: Caux, Daniel; Field, Michel (Hg.), *Peter Greenaway*. Paris: Dis Voir, S. 92.
- Jay, Martin. 1993. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

–Paech, Joachim. 1994. „Das Bild zwischen den Bildern“, in: ders. (Hg.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 163-178.

–Poullioux, Jean-Yves. 1984. „Les incertitudes du regard“, in: *L'avant-scène cinéma*. 333. Oktober 1984. S. 26-27.

–Rapic, Smail. 1991. „Einleitung“, in: Husserl, Edmund: *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, S. XI-LXXVIII.

–Schuster, Michael. 1998. *Malerei im Film: Peter Greenaway*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.

–Tucker, Thomas Dean. 1999. „Frames of Reference: Peter Greenaway, Derrida, and the Restitution of Film-Making“, in: http://www.uta.edu/huma/enculturation/2_1/tucker.html

[1] Deleuze, Gilles. 1989. *Das Bewegungs-Bild: Kino I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 13.

[2] Paech, Joachim. 1994. „Das Bild zwischen den Bildern“, in: ders. (Hg.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 163-178, hier S. 168.

[3] René Descartes, als essentiell „optischer“ Philosoph und Vordenker des modernen Okularzentrismus, kann als Schlüsselfigur eines visualistischen Paradigmas bezeichnet werden. „‘Cartesian perspectivalism,’ in fact, may nicely serve as a shorthand way to characterize the dominant scopic regime of the modern era.“ [Jay, Martin. 1993. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, S. 69/70.]

[4] „Alle Tendenzen, die Darstellung eines Vorgangs symmetrisch zu komponieren, heben das Geschehen als zeitlichen Ablauf auf und leiten aus dem Zeitlichen in die Sphäre reinen Seins über: Das Vergängliche wird zum Gleichnis und erhält damit Dauer und Bestand.“ [Theissing, Heinrich, zitiert nach: Schuster, Michael. 1998. *Malerei im Film: Peter Greenaway*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, hier S. 139.]

[5] siehe: Greenaway, Peter. 1987. „Écrits“, in: Caux, Daniel; Field, Michel (Hg.), *Peter Greenaway*. Paris: Dis Voir, S. 92.

[6] „Der phänomenologische Begriff der Kinästhesie ist ein Korrelationsbegriff: Er meint den subjektiven Vollzug der Bewegung in seiner Relation zur ‘Erscheinungsweise’ von Gegenständen.“ [Rapic, Smail. 1991. „Einleitung“, in: Husserl, Edmund: *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, S. XI-LXXVIII, hier S. XXVIII.]

[7] Greenaway, Peter. 1986. *A Zed and Two Noughts*. London, Boston: Faber & Faber, S. 28.

[8] Paech, Joachim: „Das Bild zwischen den Bildern“, S. 168.

[9] Vor dem Hintergrund der ästhetischen Grundfrage, was innerhalb und was außerhalb eines Kunstwerks liegt, entwirft Jacques Derrida das Bild des „Parergon“ (*para*: neben; *ergon*: Werk), das multiple „Rahmungen“ eines Werkes vorsieht: So kann die theoretische Behandlung eines Kunstwerks dessen Rahmen darstellen, ebenso etwa seine formalen Eigenschaften. Thomas Dean Tucker wendet diese Theorie auf *The Draughtsman's Contract* an und identifiziert dessen Vorspann als parergonale Strategie, da er einen Rahmen *in* den Grenzen des Werks bildet, weder zur Narration gezählt werden kann noch außerhalb des Filmverlaufs angesiedelt ist. Er ist eine formale Markierung innerhalb der filmischen Bewegung. [siehe: Tucker, Thomas Dean. 1999. „Frames of Reference: Peter Greenaway, Derrida, and the Restitution of Film-Making“, in: http://www.uta.edu/huma/enculturation/2_1/tucker.html]

[10] Zitate und technische Angaben sind der zweisprachigen (französisch-englischen) Drehbuchversion des Films entnommen: Greenaway, Peter. 1984. „Meurtre dans Un Jardin Anglais“, in: *L'avant-scène cinéma*. 333. Oktober 1984. S. 46-117, hier S. 61.

[11] Greenaway, Peter: „Meurtre dans Un Jardin Anglais“, S. 50.

[12] *ibid*, S. 63.

[13] *ibid*, S. 63/64.

[14] Diesen Prozeß beschreibt Joachim Paech anhand der Verfilmung der *La Marquise d'O* (dt. *Die Marquise von O*, Eric Rohmer D, Fr 1976), die das zentrale Geschehen während der Ohnmacht der Protagonistin ausspart, das so den Kern des gesamten Films und seiner Darstellungsstrategien enthält und die Leere zu einem positiven Wert macht. In diesem Fall leistet Füssli's Gemälde *Der Nachtmahr* die Markierung des „leeren“ Zwischenraums mit dem „Bild“ des Körpers. [siehe: Paech, Joachim: „Das Bild zwischen den Bildern“, S. 170/171.]

[15] *ibid*, S. 170.

[16] siehe: Greenaway, Peter: „Meurtre dans Un Jardin Anglais“, S. 60. Neville ist ein Zeichner, der aufgrund seines Okularzentrismus' an das Licht gebunden ist. Und er verwendet es als Material, das auf einfachste Art die lineare Form der Gegenstände herausbildet, als *lumen* (im Gegensatz zum Konzept des *lux*), das das Modell geometrischer Strahlen in der Optik favorisiert.

[17] Der enge Zusammenhang zwischen Greenaways Inszenierung des Innenraums und der Deleuzeschen Definition eines barocken Innen fällt besonders dann auf, wenn Gilles Deleuze ein „kinematographisches“ Vokabular verwendet. Er schildert in Anlehnung an den Begriff der Monade in der Philosophie Leibniz' das Innere (der Architektur wie auch des Individuums) als schwarz tapeziert. Der Leibnizsche Innenraum sei eine Dunkelkammer, „ausgestattet mit einer gespannten Leinwand, welche durch sich bewegende, lebendige Falten diversifiziert wäre. Das Wesentliche der Monade ist, daß sie einen *dunklen Grund* [*fond*] hat: daraus zieht sie alles, und nichts kommt von außen.“ [Deleuze, Gilles. 2000. *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 50.]

[18] siehe: Poullioux, Jean-Yves. 1984. „Les incertitudes du regard“, in: *L'avant-scène cinéma*. 333. Oktober 1984. S. 26-27, hier S. 26.

[19] Außenansichten des Hauses werden unterlegt mit dem Ton der Gespräche in dessen Innerem. [siehe: Barchfeld, Christiane. 1993. *Filming by Numbers: Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 86.]